
Sébastien DUPONT, Hugues PARIS, *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight*

Toulouse, Érès, coll. La Vie de l'enfant, 2013, 357 p.

Giuseppe Cavaleri



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8514>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.8514

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 414-416

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Giuseppe Cavaleri, « Sébastien DUPONT, Hugues PARIS, *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight* », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8514>

Tous droits réservés

Une première raison pour laquelle le zombie fascine est qu'il apparaît comme un double de l'homme. Ce double est d'une extrême richesse évocatrice, simultanément inquiétant, pitoyable et parfait exutoire offert à notre agressivité. Sa proximité de l'homme est une des composantes de la peur que le zombie inspire. Dans son ouvrage *Inquiétante étrangeté* (trad. de l'allemand par B. Féron, Paris, Presses universitaires de France, 1981 [1919]), Sigmund Freud a analysé la peur qu'on éprouve devant l'inclinaison de la réalité commune en un objet effrayant ou devant des objets ambigus et redoublés, par exemple un personnage dont on ignorerait s'il est un homme ou un automate. Le zombie participe de cette étrangeté car on n'arrive pas à le considérer tout à fait comme un mort. « C'est bien parce que nous ne savons pas exactement ce qui hante le silence de sa conscience ni ce qui demeure des ruines de son esprit que le zombie nous intrigue et nous inquiète » (*ibid.*, p. 53). Ce double inspire deux réactions de natures opposées. Au moment où il est plongé dans sa vie végétative, reproduisant de façon grotesque les gestes de sa vie passée, le zombie rappelle moins un monstre qu'un traumatisé et suscite l'empathie. Il évoque différentes figures de victimes de la modernité, rescapé d'une catastrophe, malade d'Alzheimer, individu épuisé par le rythme des sociétés contemporaines. Toutefois, par le danger qu'il incarne, le zombie est aussi un être nuisible que quiconque peut tuer sans commettre un crime, et ce d'autant plus qu'il apparaît plongé dans un état indigne d'être vécu, nouvel avatar du paria de l'Antiquité.

Le zombie apparaît aussi comme un monstre, c'est-à-dire un être en rupture avec la norme, conformément à l'une des étymologies et acceptions du mot possibles. Il incarne la mort quand celle-ci est refoulée jusqu'au déni dans les sociétés contemporaines. Cela l'oppose au fantôme, personnage des sociétés traditionnelles. Dans les légendes anciennes comme dans les tragédies de William Shakespeare, le fantôme revient hanter les vivants parce qu'il attend une réparation ou parce qu'il a été privé des rites de deuil. Il aspire à retrouver la paix et pourra y parvenir dès qu'il aura obtenu une restauration symbolique. Ainsi le fantôme correspond-il aux sociétés traditionnelles, dans lesquelles la mort est une réalité familière et où le passage de la vie à la mort est clairement marqué par des rites de transition. Le zombie est bien différent, son retour sur terre ne tient pas à une rupture de l'ordre symbolique entre la vie et la mort, et il ne peut trouver de rémission. Il correspond aux sociétés contemporaines, dans lesquelles la mort est maintenue à distance et où les rites de médiation tendent à s'estomper. Le zombie est aussi monstrueux par son agressivité absolue, sa régression et sa bêtise.

Il respecte les caractéristiques du corps grotesque tel que Mikhaïl Bakhtine l'a décrit dans son livre *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1982 [1965]) : un corps difforme, ouvert sans limite, perpétuellement en processus d'ingestion déglutition, dont le spectacle suscite la jubilation. À ceci près, bien sûr, que le corps grotesque de la culture populaire analysé par Mikhaïl Bakhtine est libérateur et positif, tandis que l'invasion des zombies annonce la fin de l'humanité.

Cette représentation de l'apocalypse constitue la troisième raison pour laquelle les films de zombies séduisent. Dès 1790, dans la *Critique de la faculté de juger* (trad. de l'allemand par A. Renaut, Paris, Flammarion, 1995 [1790]), Emmanuel Kant a montré le plaisir négatif que l'on ressent devant les objets qui relèvent du sublime, à savoir qui excèdent l'imagination. Comme exemple d'image sublime, le philosophe cite une tempête en mer, en précisant qu'on ne peut la juger ainsi que si l'on est soi-même en sécurité. Cette situation est tout à fait analogue à celle d'un spectateur de film de zombies. Du reste, les films du genre développent une esthétique des ruines, rejoignant un *topos* du sublime romantique. Dans le contexte de pessimisme des sociétés occidentales, les visions de fin de monde charment enfin par leur dimension cathartique. Jouer avec une image négative permet de la maintenir à distance et de la maîtriser. Ainsi que le conclut l'auteur, « Le cinéma de zombies nous amuse et nous rassure. Plus de sentiment de culpabilité, plus de crainte. Pendant deux heures, le spectateur regarde ces représentations le sourire en coin ; voir l'anéantissement du monde produit un petit vertige, et un sentiment d'apaisement » (p. 134).

Vincent Hecquet

Insee, F-75675

vincent.hecquet@insee.fr

Sébastien DUPONT, Hugues PARIS, *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight*.

Toulouse, Érès, coll. La Vie de l'enfant, 2013, 357 p.

Les fondements du septième art reposent sur des racines relativement lointaines. Initialement destinée aux classes populaires (Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2009, p. 12), cette nourriture capte, dès les premiers photogrammes, la réalité qui l'entoure et qu'elle imprime sur cellulose grâce aux artisans de la nouvelle ère. C'est à ce moment que le cinéaste décide de découper des fragments du monde réel pour les assembler en unités

continues qu'on dénommera en un seul mot : un film (Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977). Tout comme un film, l'ouvrage *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight* est le résultat d'une collaboration hétérogène établie par des chercheurs qui analysent l'adolescence au féminin sur la base des productions filmiques qui traitent de cette même thématique. Il est codirigé par Sébastien Dupont, psychologue et maître de conférences associé à l'université de Strasbourg, auteur de l'ouvrage *Seul parmi les autres. Le sentiment de solitude chez l'enfant et l'adolescent* (Toulouse, Érès, 2010) et par Hugues Paris, psychiatre et psychanalyste, ayant publié avec Hubert Stoecklin, *Star Wars au risque de la psychanalyse. Dark Vador, adolescent mélancolique ?* (Toulouse, Érès, 2012).

Par une simple association d'idées, si nous pensons au cinéma et à la psychanalyse, nous pensons aussi au *Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) où, hélas, le monde féminin fait partie d'un simple décor. De son côté, Alfred Hitchcock met en scène l'énigmatique *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), incarnant avec son personnage les troubles psychiques d'une jeune femme au passé obscur.

L'ouvrage de référence est structuré par quatre grands ensembles et aborde plusieurs aspects de l'univers adolescent vécu au féminin, analysés avec cette puissante machine qu'est le cinéma. Pour commencer, les auteurs analysent les thématiques qui permettent de construire la figure de l'adolescente d'hier et d'aujourd'hui : la tentation créée par un corps féminin changeant, similaire à une chrysalide se préparant à devenir un être autre, d'une beauté visible et assumée (pp. 49-61). Mais le changement physique n'est pas le seul illustré, puisque les auteurs veulent montrer, par le truchement du cinéma, comment, au cours du *xx^e* siècle, le monde féminin occidental s'est émancipé et comment l'image de l'*ange du foyer* a laissé place aux modèles féminins actuels ; au cinéma, l'actrice mure qui jouait le rôle d'une femme adolescente (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956) a laissé place à une éternelle adolescente qui joue le rôle de femme.

Le voyage continue dans les eaux sombres des aspects cachés de l'adolescente ; l'ouvrage s'approche de sujets tels la sexualité encore interdite mais imaginée (pp. 113-121). Il montre la jeune femme à la découverte de l'autre pour qui l'*alter ego* masculin représente l'approche vers l'amant interdit, ou encore vers l'ennemi passé qui devient maintenant l'aimé de l'avenir. L'homme aimé du passé est incarné par la figure paternelle qui voit muter l'adolescente sous ces yeux pour y reconnaître, après transformation, les traits de sa propre femme. Et une des particularités de

cette dernière est de donner la vie, acte qui peut être effectué même pendant l'adolescence et représenter un changement supplémentaire, physique et mental (*Un goût de miel*, Tony Richardson, 1961). Dans tous les cas, et dans tous les registres cinématographiques – même dans les plus crus comme celui de la pornographie –, on trouve à l'écran des femmes qui tentent, par des régimes alimentaires et par le tant redouté bistouri, de garder leur jouvence à jamais ; mais, au contraire, l'adolescente, cache les derniers traits de son passé enfantin derrière l'exposition de ses premiers atouts féminins (pp. 130-133). La question relative au modèle perçu par les jeunes spectatrices s'impose, mais elle ne cause pas de grands tourments aux entrepreneurs du cinéma qui tentent, par tous leurs moyens, de remplir les salles de jeunes gens qu'il faut fidéliser à leur fréquentation (pp. 283-284).

Arrivé « au milieu du chemin » (Alighieri, *La Divine Comédie*, 1307-1321) de l'analyse, le tournant de l'ouvrage devient encore plus sombre et les auteurs illustrent comment le cinéma capte avec ses filtres optiques les côtés obscurs de l'adolescence féminine, loin des histoires à l'eau de rose et proches du *cauchemar* incarné désormais par une image réelle (pp. 191). L'inimaginable imaginé devient visible et, sur l'écran, la caméra montre le lien entre le sexe et la mort (pp. 196-197), deux éléments dont les films d'horreurs se sont emparés (e.g. *Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007). Si dans un film comme *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) la jeune Ellen est une proie adulte chassée par l'éternel vampire, dans le premier opus de la saga *Alien* (Ridley Scott, 1979) une autre Ellen est bien plus jeune et, surtout, jeune mère adolescente. Dans l'évolution cinématographique, l'adolescente tend graduellement à faire partie du registre principal des films d'épouvante, où le passage à l'âge adulte peut être associé au dernier des passages, celui de la mort. Mais, dans les films dits d'horreur, le monstre envoûte et essaie de profaner la jeune vierge sacrifiée sur l'autel cinématographique ; selon les auteurs (pp. 209-213), cet acte peut cacher toutes les peurs liées à la découverte de l'autre, un acte qui n'est pas forcément voulu mais peut être subi comme l'attaque d'un vrai monstre. À ce sujet, l'analyse du film *Les Enfants volés* (Gianni Amelio, 1992) introduit à la prostitution imposée à un très jeune âge (pp. 175-189). Par la suite, elle montre tous les problèmes surgissant à cause de cette soumission abominable, qui oblige la jeune adolescente du film à franchir les portes d'un monde interdit, celui de la prostitution, mais également les portes d'un monde qui, selon les normes et les mœurs humaines, ne lui appartient encore pas : celui de la sexualité. Dans cette partie de

l'ouvrage (pp. 251-261), on découvre une adolescence obscure, hantée par des réalités inimaginables, comme celle de la dépression. Pour terminer, la quatrième et dernière partie (pp. 267-345) de ce livre hétérogène est consacrée à des thématiques bien plus plaisantes et, pour être plus précis, aux films « cultes » des adolescentes (e.g. *La Boum*, Claude Pinoteau, 1980). Dans ces films, et avec ces films, l'adolescente découvre les premières pulsions amoureuses qui conduisent naturellement aux questions sexuelles ; mais l'amour n'est pas le maître absolu de ces futures femmes qui s'identifient aux modèles présents sur les écrans pour, ensuite, les transformer en phénomène générationnel. Le clivage avec les adultes de référence augmente et, après une période passée à les combattre, l'adolescente se voue, consciemment ou non, vers ce même monde d'adultes vus, jusque-là, comme des maladroits.

Cependant, le cinéma offre des solutions initiatiques de toutes sortes, représentées en partie par les films de danse dans lesquels l'homme déjà mûr, ou au comportement mur et masculin, s'occupe d'initier la jeune femme aux délices de la danse et de l'amour (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino, 1987). Mais, l'amour n'est pas le seul ingrédient de ses films élevés au rang d'icône ; la vengeance, la lutte et même la mort en constituent autant d'autres qui mettent l'adolescente face à un monde autre où les dangers sont monnaie courante, où l'affranchissement de la figure maternelle signifie liberté mais également responsabilité et maturation. Ces films prennent aussi en compte les anciens registres de l'amour courtois, de l'éternel combat entre le bien et le mal et s'actualisent pour montrer que l'amour homme/femme n'est plus le seul. Dans tous les cas, la lutte entre le bien et le mal est une bataille à mener pour enfin accéder au monde adulte, désormais toujours plus tardif.

Procédons maintenant à une analyse des points importants de l'ouvrage. Bien que son titre puisse l'associer au monde des livres pour adolescents qui remplissent une partie des rayons des libraires, les auteurs utilisent ce jeu de mots pour égarer tout lecteur peu avisé et pour stimuler la curiosité de ceux qui s'intéressent à l'univers des adolescents, au cinéma et pourquoi pas au deux. *L'adolescente et le cinéma*. De *Lolita* à *Twilight* est un ouvrage qui traite de l'adolescence, mais qui n'est pas nécessairement conçu pour les adolescents. Néanmoins, sa lecture demeure fluide, agréable, adaptée aux publics les plus divers et facilitée par une riche iconographie puisant souvent dans les photographies des œuvres cinématographiques traitées et analysées. L'ouvrage est commun, rédigé en grande partie par des universitaires qui ont choisi de traiter une thématique

complexe et ramifiée comme celle de l'adolescence au féminin par le truchement du septième art qui, par sa facilité d'accès, permet de transmettre des messages universels à un très large nombre d'individus aux vécus hétérogènes marqués d'altérité.

Si certaines théories peuvent en partie échapper au lecteur ordinaire, l'ouvrage demeure clair et peut se révéler une excellente introduction aux thématiques tels le cinéma (d'auteur ou commercial), la psychanalyse et la sociologie. L'adolescent n'y trouvera pas nécessairement son compte, mais l'adulte pourra se replonger dans un monde qui n'est plus le sien et qui possède désormais de nouveaux codes, utiles à connaître pour comprendre les futures adultes qui modèleront à leur image, comme d'autres l'ont fait précédemment, la société que nous leur aurons laissée.

Giuseppe Cavaleri

Études romanes, Université Paris Ouest Nanterre
La Défense, F-92001
gius.cavaleri@gmail.com

Patrick GERMAIN-THOMAS, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir.*

Toulouse/Paris, Éd. L'Attribut/Arcadi, coll. La Culture en questions, 2012, 193 p.

Dans *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Patrick Germain-Thomas reprend les données essentielles de son doctorat soutenu en 2010 dont le titre neutre et sobre – *Politique et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)* – ne prêtait à aucune polémique. Il s'efforçait d'étudier objectivement la danse contemporaine, ses acteurs, ses créations, sa diffusion et son enseignement à travers les aléas des subventions publiques, des capacités de programmation des théâtres et festivals, des formes d'emploi et de l'évolution de la société pour laquelle la danse se donne en spectacle et où la danse contemporaine comme ses critiques prennent racine.

La première partie « La découverte d'un nouveau monde » (pp. 15-74) expose dans quelles circonstances la danse contemporaine a bénéficié en France d'un soutien public ainsi que de l'élaboration d'une politique dans ce domaine après avoir esquissé une histoire de la danse (contemporaine), notamment à travers certains de ses artistes. L'auteur met en évidence la création des centres chorégraphiques (pp. 57-64, 127-134) qui superpose au monument qu'est l'Opéra de Paris, une structure régionale ouverte à une plus grande liberté d'expression, à une « danse dissidente » (p. 31).